

Przemysław Ślizak
Uniwersytet Śląski

***Kreatywność tłumacza – zbrodnia czy konieczność?
Rozważania na kanwie tłumaczenia na język polski tytułu
opowiadania Christiany de Caldas Brito „Maroggia”***

Tłumaczenie literackie, którego podstawowym celem jest wywołanie u czytelnika przekładu skojarzeń i doznań estetycznych tożsamy lub jak najbardziej zbliżonych do tych, które mogą stać się udziałem czytelnika oryginału, stanowi najwyższy stopień wtajemniczenia sztuki translacji. Jest ono aktem komunikacji pomiędzy autorem a czytelnikiem oddalonymi od siebie nie tylko pod względem językowym, ale często również kulturowym, w którym tłumacz pełni rolę kanału komunikacji, niestety często zawodnego i powodującego zniekształcenia oryginalnego sensu dzieła literackiego. W zależności od intencji tłumacza, odstępstwa od oryginału mogą być przypadkowe – wynikające z błędnej interpretacji tekstu lub niedostatecznej znajomości języka, albo celowe – służące np. wyjaśnieniu czytelnikowi przekładu różnic kulturowych uniemożliwiających mu pełne zrozumienie komunikatu autora. Celem niniejszego artykułu jest krótka analiza potencjalnych błędnych wyborów translacyjnych dotyczących przekładu na język polski tytułu opowiadania *Maroggia* C. de Caldas Brito.

Indywidualny charakter przekładu literackiego

Zgodnie ze zmodyfikowaną przez A. Bednarczyk definicję autorstwa O. Wojtasiewicza „operacja tłumaczenia tekstu *a* sformułowanego w języku (kulturze) *A* na język (kulturę) *B* polega

na sformułowaniu tekstu *b* w języku (kulturze) *B*, który to tekst *b* wywołuje u jego odbiorców skojarzenia równoważne tym, które u odbiorców wywołał tekst *a* i pozostawia obu odbiorcom równoważną swobodę interpretacji” [Bednarczyk 2005: 47]. Przekład jest zatem aktem o charakterze na wskroś indywidualnym. Jak bowiem ocenić tak niepomiarną jednostkę, jak *skojarzenie*? Nie można przecież uznać *a priori*, że dane skojarzenie jest lepsze od innych, albo negować istnienia różnych skojarzeń związanych z tym samym fragmentem, nawet jeśli miałyby się one wzajemnie wykluczać.

Pierwszą fazę pracy tłumacza, czy to literatury czy tekstów specjalistycznych, stanowi zawsze lektura tekstu. Podczas tego kluczowego dla końcowego efektu procesu etapu dochodzi do pierwszej interpretacji oryginału, utworzone zostają pierwsze skojarzenia i zbudowane obrazy rzeczywistości przedstawionej determinujące późniejsze działania tłumacza. Każdy tłumacz pełni nade wszystko rolę czytelnika oryginału. Zgodnie z komunikacyjną teorią przekładu [Pisarska, Tomaszewicz 1996: 21] „tłumacz nie tylko dokonuje zamiany kodów. Jest także prymarnym odbiorcą tekstu źródłowego i sekundarnym nadawcą (...)”. W tej charakterystyce procesu translacji należałoby w pierwszej kolejności upatrywać źródeł różnic znaczenia między tekstem oryginalnym a jego tłumaczeniem. Tłumacz bowiem, podobnie jak autor oryginału, tworzy sobie pewne wyobrażenie odbiorcy tekstu. Jak pisze U. Eco „(...) przewidywanie własnego Czytelnika Modelowego nie oznacza jedynie »nadziei«, że on istnieje, oznacza również kierowanie tekstem w taki sposób, aby go stworzyć” [Eco 1987: 293]. Każdy tekst powstaje z myślą o konkretnym odbiorcy: pisząc list, myślimy o jego adresacie, przewidujemy jego reakcje i uczucia, które będą towarzyszyć mu podczas lektury, co więcej, manipulując w odpowiedni sposób słowami, możemy wpływać na reakcje czytelnika. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w przypadku tworzenia tekstu literackiego: autor, niczym Konrad z III części *Dziadów*, za cel stawia sobie *rządzienie czuciem* – wzbudzanie u odbiorcy pewnej założonej wcześniej reakcji na użyty bodziec estetyczny.

Tłumacz, jako prymarny odbiorca, powinien z jednej strony poddać się tekstowi, pozwolić mu prowadzić się poprzez meandry znaczenia, delektując się nim w sposób przewidziany przez autora; z drugiej jednak musi pozostać czujny, doszukiwać się raczej przyczyn, aniżeli zadowalać się analizą skutków. Biorąc zatem pod uwagę indywidualny charakter interpretacji dzieła literackiego, czy realne jest w ogóle wyabstrahowanie obiektywnego sensu utworu, który następnie zostałby przekazany czytelnikowi przekładu? „Czytelnik to niezbędny »partner« dzieła literackiego, który aktualizuje potencjał w nim zawarty” [Markiewicz 2007: 103], różne są natomiast rzeczywiste realizacje owego potencjału. Bez trudu można wyobrazić sobie szlachetnego dzikusa, który czytając *Boską komedię* zachwyca się wspaniałą przygodą bohatera związaną z podróżą przez zaświaty, w odróżnieniu od surowego kaznodziei upatrującego w dantejskiej wędrówce wskazówek drogi do zbawienia. Czy któraś z tych interpretacji jest lepsza od pozostałych? W żadnym razie, obie wydają się jak najbardziej uprawnione.

Interpretacja utworu zależy w dużej mierze od tzw. bazy kognitywnej czytelnika – zbioru jego doświadczeń, wspomnień i ogólnej wiedzy o świecie [por. Hejwowski 2007: 52], a mają na nią wpływ tak – zdawałoby się – błahе czynniki, jak choćby nastrój w chwili lektury. Ileż to razy odnajdujemy w dobrze znanych nam tekstach nowe elementy, znaczenia i historie, na które wcześniej nie zwróciliśmy uwagi? Idąc dalej tym tropem, dzieła, które podobały nam się jakiś czas temu, obecnie mogą nas nudzić i wywoływać uśmiech politowania, jednakże jeśli wrócimy do nich za jakiś czas, być może znów uznamy je za genialne. Należałoby zatem, obok jednostkowego (indywidualnego) charakteru interpretacji utworu, podkreślić jej diachroniczną zmienność zależną od czynników zewnętrznych¹.

¹ Mówiąc o czynnikach zewnętrznych wpływających na możliwą interpretację utworu literackiego, mamy na myśli niezależne od tekstu faktory determinujące wywołanie odpowiednich skojarzeń i obrazów rzeczywistości przedstawionej, związane z szeroko pojętą bazą kognitywną. Analogicznie, za czynniki wewnętrzne należałoby uznać eksplicytne i implicytne treści zawarte w tekście.

Jak zauważa E. Balcerzan [por. Balcerzan 1998: 17–18], dzieło literackie jest jednorazowym aktem komunikacji pomiędzy autorem a czytelnikiem. Przekład literacki charakteryzuje zaś wielokrotność komunikatu, jest on „wypowiedzią jedną z możliwych” (ibidem). Istnieje on w ramach tzw. serii traduktologicznej – nieskończonego zbioru tłumaczeń danego utworu, który stanowi niezbity dowód na zależność pomiędzy procesem przekładu a interpretacją oryginału przez tłumacza. Można bez obaw założyć, że nigdy nie powstaną dwa identyczne tłumaczenia tego samego utworu, nie jest bowiem możliwa identyczna pod każdym względem interpretacja prototekstu² przez dwie różne osoby. Oczywiście, możliwe są translaty bardzo do siebie podobne, jednak struktury kognitywne umysłu tłumacza zawsze, niczym odciski palców, pozostawią swoje piętno na owocu przekładu. Oceniany z tej perspektywy proces przekładu przypomina dziecięcą zabawę w głuchy telefon, podczas której tłumacz przekazuje zniekształcone sensy i obrazy, usiłując wzbudzić w odbiorcy doznania estetyczne jak najbardziej zbliżone do odczuć czytelnika prymarnego.

Interpretacje prototekstu zachodzą niejako automatycznie, poza wolą i świadomością tłumacza, natomiast rezultat procesu przekładu determinowany jest także przez jego świadome wybory. Do tychże zaliczymy wybór strategii tłumaczeniowej oraz powiązane z nim zjawisko dominandy translatorskiej. B. Z. Kielar definiuje strategię jako „świadome, kontrolowane działania, skierowane na osiągnięcie celu” [Kielar 1988: 17]. Jest to zatem ogół działań tłumacza, mających na celu przekazanie czytelnikowi treści istotnych z jego punktu widzenia, który jest jednak zawsze jednym z wielu możliwych.

Istotnym elementem strategii tłumaczeniowej jest wybór dominandy translatorskiej, tj. „elementu struktury utworu tłumaczonego, który trzeba przełożyć (odtworzyć) w utworze docelowym, aby zachować całość jego subiektywnie istotnych cech” [Bednarczyk 2005: 26]. W zależności od intencji tłumacza dominantę

² Prototekst – tekst oryginalny, dla którego opozycję stanowi metatekst, tj. tekst tłumaczenia [por. Osimo 2004: 153].

translatorską w przekładzie literackim może stanowić wyjątkowa struktura zewnętrzna utworu, jak np. w przypadku tłumaczenia kaligramu czy sonetu, metrum, zachowanie właściwości fonetycznych tekstu lub jak najwierniejsze przekazanie jego warstwy semantycznej. Należy jednak pamiętać, że uwypuklenie jednej z cech tekstu wyjściowego często powoduje „przykrycie” innych, które mogłyby zostać uznane za relewantne z punktu widzenia potencjalnego czytelnika.

Specyfika przekładu imion własnych

Imiona bohaterów utworów literackich rzadko wybierane są przypadkowo. Często są nośnikami ukrytego znaczenia, dookreślają i definiują daną postać, podkreślając przypisane jej przez autora cechy i odróżniając ją od innych, obecnych w świecie przedstawionym indywiduów. Posiadają one zatem zarówno wartość denotacyjną, jak i konotacyjną [por. Dziobkowski 2006].

Wydaje się, że w przypadku prozy C. de Caldas Brito, której twórczość należy do nurtu włoskiej literatury imigracyjnej, znaczenie imion bohaterów stanowić może klucz do właściwej interpretacji utworów. Nadawane przez autorkę imiona często cechują się dziwnością i niezwykłością, symbolizując odrębność i wyobcowanie protagonistów. Fakt ten odczytywać można jako przejaw autobiografizmu: pisarka po wyemigrowaniu z rodzinnej Brazylii znalazła się w nowej rzeczywistości, a obco brzmiące imię z pewnością nie ułatwiało przystosowania się.

Ponadto, zmiana imienia bohatera sygnalizuje zazwyczaj jego przemianę, co zaobserwować można w utworach C. de Caldas Brito. W opowiadaniu *La triste storia di Sylvinha con la Y*³ autorka opisuje historię tytułowej Sylvinhi, młodej dziewczyny mieszkającej w niesprecyzowanym geograficznie miejscu, pracującej w sklepie z konfekcją damską. Posiada ona pewną cechę, postrzeganą

³ Smutna historia Sylvinhi przez Y – tłum. P. Ś.

jako nienaturalną w jej otoczeniu, mianowicie literę „Y” w imieniu, nieobecną we włoskim alfabecie. Idąc za radą matki, bohaterka wyrzuca nieszczęsną literę ze swojego imienia, stając się Silvinią, co czyni ją „przezroczystą” i bardziej normalną z punktu widzenia społeczeństwa [por. Camiliotti 2010: 92–93].

Rozważając powyższe przykłady, można pokusić się o konkluzję, że tłumacz tekstów de Caldas Brito powinien zwrócić szczególną uwagę na znaczenie imion bohaterów jej opowiadań. Jak zatem poradzić sobie z problemem ich przekładu? Wydaje się, że można rozwiązać go na kilka sposobów, które postaramy się teraz przybliżyć.

1. Pozostawienie formy oryginalnej imienia własnego.

Technika pozwalająca, poprzez bezpośrednie odwołanie do tekstu oryginału, na właściwą identyfikację bohatera, jednakże użycie jej w przypadku imion będących nośnikami ukrytego znaczenia wydaje się ryzykowne. Implicytne treści zawarte przez autora w prototeksie mogą nie zostać odczytane przez czytelnika przekładu. W wielu przypadkach nie stanowi to jednak uszczerbku dla metatekstu, a użyte imiona, pomimo obcej formy, wzbogacają kulturę przekładu. Za przykład użycia tej techniki podać można np. Sancho Pansę – jednego z bohaterów *Don Kichota* w przekładach na język polski.

2. Użycie uznanego ekwiwalentu w języku docelowym.

Wiele imion posiada swoje odpowiedniki w różnych językach: polski Piotr odpowiada zarówno włoskiemu Pietro, jak i angielskiemu Peterowi, nie wspominając już o łacińskim Petrusie, od którego pochodzą wcześniej wymienione. Można założyć, że użycie ekwiwalentu, który zgodnie z typologią O. Kadego [por. Pisarska, Tomaszewicz 1996: 21] zdefiniowany zostałby jako *total Äquivalenz*, tj. ekwiwalencja 1:1, wywoła u odbiorcy identyczne skojarzenia, jak te przewidziane dla czytelnika oryginału. Ale czy na pewno? Któż z nas w rodzimym Piotrusiu rozpoznaje skałę, na której to wybudowany zostanie Kościół? W każdym

razie technika nie niesie dużego ryzyka zagubienia relewantnych treści. Spośród przykładów jej zastosowania można wymienić chociażby Kubusia Fatalistę, bohatera *Kubusia Fatalisty i jego pana* D. Diderota.

3. Dostosowanie oryginalnej formy imienia do zasad fonetyki i pisowni języka docelowego (transliteracja).

Technika mająca na celu ułatwienie wymowy i zapisu imienia przez czytelników przekładu, zakładająca wyeliminowanie obco brzmiących zbitek fonetycznych lub zastąpienie ich właściwymi dla języka docelowego elementami dźwiękowymi. Niesie ona za sobą podobne zagrożenia, jak w przypadku pozostawienia formy oryginalnej imienia własnego. Do jej przykładów należałoby zaliczyć chociażby spolszczone imiona bohaterów mitów greckich [por. Bednarczyk 2005: 26].

4. Zaproponowanie nowego ekwiwalentu.

Technika pozwalająca na „przetłumaczenie nieprzetłumaczalnego”, wymagająca od tłumacza maksymalnego skupienia, ostrożności, a nade wszystko kreatywności. Stosowana zazwyczaj w przypadku przekładu imion, których funkcją jest przede wszystkim podkreślenie danej cechy (lub cech) bohatera. Za przykład jej zastosowania można przytoczyć Winnie-the-Pooh, który w przekładzie Ireny Tuwim stał się Kubusiem Puchatkiem. Tłumaczka, proponując nowy ekwiwalent, pozbawiła bohatera książki Milne’a takich jego cech, jak niedopasowane pod względem rodzaju imię (Winnie, będące zdrobnieniem imienia Winfreda, to imię żeńskie) czy przypisane mu przez autora lekceważenie rzeczywistości (taką bowiem funkcję pełni dźwiękonaśladowcze *Pooh*), w zamian dodając mu nieobecną cechę fizyczną, a mianowicie puszystość [por. Kozak 2009: 31–33]. Odstępstwa te nie przeszkodziły jednak czytelnikom w uznaniu przekładu Tuwim za kongenialny i do dzisiaj pozwalają im cieszyć się przygodami misia o bardzo małym rozumku.

W przypadku imion będących neologizmami zaproponowanie nowego ekwiwalentu może być jedyną deską ratunku dla tłumacza. Jedynym sposobem na zastąpienie nieistniejących słów zdaje się być użycie innych, również wymyślonych, jednak utworzonych zgodnie z zasadami języka docelowego. Należy przy tym wnikliwie przeanalizować intencje autora, aby jak najpełniej oddać nie tylko potencjalny aspekt znaczeniowy wyrazu, ale również często także jego właściwości fonetyczne. I zdaje się, że tej właśnie techniki należałoby użyć w przypadku tłumaczenia *Maroggia* C. de Caldas Brito.

Maroggia

Opowiadanie *Maroggia*, którego tytuł był przyczynkiem do napisania niniejszego artykułu, pochodzi z tomu „Qui e là”. Opowiada ono historię tytułowej Maroggi – mieszkanki San Vito lo Capo, miejscowości położonej gdzieś na włoskim wybrzeżu. Maroggia różni się od innych mieszkańców miasteczka. Używa „nieistniejących słów”⁴ (tłum. P. Ś.), jej język składa się wyłącznie z neologizmów, za pomocą których usiłuje komunikować się ze światem. Nie wiadomo kim jest ojciec Maroggi, mieszka ona z matką w białym domku z błękitnymi drzwiami. Maroggia ma również niezwykły zwyczaj: za każdym razem, gdy pada deszcz, wyrusza na plażę, siada na mokrym piasku i patrzy w morze.

Pewnego dnia Vittorio, najlepsza partia wśród rybaków z San Vito lo Capo, zakochuje się w Maroggi i prosi ją o rękę. Ta, szczęśliwa, zgadza się. Spokój zakochanych nie trwa jednak długo. Podczas gwałtownej burzy Vittorio ginie na morzu. Zrozpaczona Maroggia udaje się na plażę, gdzie zachodzi jej ostateczna transformacja: pozwoli, w wyniku kontaktu z morską pianą, przemienia się w „maralgheconchiglioggie” – istotę składającą się z muszli, wodorostów

⁴ Oryg. „parole inesistenti” [de Caldas Brito 2004: 149].

i morskiej wody, której nazwa stanowi derywat składający się z włoskich rzeczowników: *mare* – morze, *alghe* – wodorosty, *conchiglia* – muszla, *pioggia* – deszcz.

***Mare + pioggia* = problemy słowotwórcy**

Wprowadziwszy niezbędny kontekst, możemy pochylić się nad właściwą problematyką, a mianowicie nad różnymi możliwościami przekładu imienia głównej bohaterki. *Maroggia* jest derywatem złożonym z rzeczowników: *mare* – oznaczającego morze, i *pioggia* – czyli deszcz. Należy on do rzeczowników złożonych z dwóch podstaw, których funkcję słowotwórczą można uznać za współrzędną. Oba bowiem wskazują na okoliczności, które muszą zajść w tym samym czasie, aby bohaterka mogła oddać się swoim nietypowym przyzwyczajeniom. Jego elementy składowe „znajdują się na tym samym poziomie i determinują się wzajemnie” (tłum. P.Ś.)⁵.

Pierwszym, naturalnym wyborem przy tworzeniu polskiego ekwiwalentu jest odwołanie się do słownikowych odpowiedników słów składowych, a zatem do rzeczowników *deszcz* i *morze*. Łącząc je za pomocą formantu słowotwórczego *-o-* otrzymać możemy dwie różne wersje imienia:

1. Deszczomórz,
2. Morzodeszcz.

Widoczny już na pierwszy rzut oka problem dotyczy rodzaju obu wyrazów. W przeciwieństwie do oryginalnego *pioggia*, są one rodzaju męskiego (*deszcz*) lub nijakiego (*morze*). Z powodu braku wskazującego na rodzaj żeński zakończenia rzeczownika, ich połączenia automatycznie przybierają rodzaj męski. Co prawda, jak zostało wcześniej zaznaczone, historia literatury zna przykłady zmiany rodzaju gramatycznego imienia głównego bohatera,

⁵ Oryg. „i due elementi del [nome] composto si trovano sullo stesso piano e si determinano a vicenda” [Dardano, Trifone 1999: 614].

jednakże w przypadku analizowanego tekstu wariant ten wydaje się co najmniej ryzykowny, ale spróbujmy prześledzić jego potencjalne następstwa.

Dziwność Maroggi, wyrażona eksplicitnie przez autorkę [por. Caldas Brito de 2004b: 150], wynika z braku ojca i ze zwyczaju chodzenia na plażę wyłącznie podczas deszczu. W przypadku zamiany rodzaju imienia, pojawia się w opowiadaniu kolejny element, który może budzić niepokój czytelnika. Nie jest on jednak w żaden sposób uzasadniony z punktu widzenia oryginału. Może on również wprowadzać potencjalne możliwości skojarzeniowe, obce intencji autorki, wpływające na interpretację metatekstu przez jego odbiorcę.

Aby zapobiec powyższym niebezpieczeństwom, można poprzez dodanie do tematu wyrazu formantu *-ka* utworzyć jego żeńską formę [por. Wróblewski 2001: 190]. Otrzymane w ten sposób derywaty miałyby następujące brzmienie:

1. Deszczomórzka,
2. Morzodeszczka.

Wadą tego zabiegu zdaje się możliwa deminutywna konotacja imienia, wywołana przez użycie formantu właściwego również zdrobnieniom [por. *ibidem*]. Wydaje się jednak, że nie jest to kryterium dyskwalifikujące zaproponowane rozwiązanie.

Decyzja o wyborze jednego z powyższych ekwiwalentów uzależniona jest od wyboru dominanty translatorskiej. Okazuje się bowiem, że z pewnego punktu widzenia nawet te, wydawałoby się, dość niedorzeczne rozwiązania, zakładające użycie rodzaju męskiego, mogą okazać się użyteczne. Bardzo istotnym elementem w utworach C. de Caldas Brito jest ich warstwa dźwiękowa. Pisarka wielokrotnie podkreślała, że najważniejszy dla niej w języku jest jego rytm [por. Caldas Brito de 2004a: 13–14], istotne zdaje się więc zachowanie go w przekładzie. Poniżej przedstawiamy struktury rytmiczne oryginalnego tytułu i zaproponowanych tłumaczeń:

Maroggia	✓ - ✓
Deszczomórz	✓ - ✓
Morzodeszcz	✓ - ✓

Deszczomórzka - ✓ - ✓

Morzodeszczka - ✓ - ✓

Tylko w przypadku ekwiwalentów w rodzaju męskim udało się zachować rytm właściwy dla oryginału. Składają się one z tej samej liczby sylab, również akcent pada na tę samą, przedostatnią, sylabę. Dodanie formantu *-ka* w ekwiwalentach w rodzaju żeńskim spowodowało ich wydłużenie do czterech sylab oraz wprowadzenie dodatkowego akcentu na pierwszą. Próbuąc przypisać powyższym przykładom stopy metryczne, zarówno oryginał jak i ekwiwalenty w rodzaju męskim określić można mianem amfibrachów, podczas gdy ekwiwalenty w rodzaju żeńskim składają się z dwóch trochejów każdy.

Idąc dalej tropem warstwy dźwiękowej jako dominanty translatorskiej, należy podkreślić również, że zarówno w skład zaproponowanych ekwiwalentów, jak i oryginału, wchodzi wyrazy onomatopeiczne, odpowiednio *deszcz* i *pioggia*, różniące się co prawda między sobą dźwięcznością, możemy jednak założyć, że u odbiorcy przekładu odstępstwo takie nie wpłynie na właściwości asocjacyjne wyrazu.

Za zastosowaniem zaproponowanych rozwiązań przemawia również bez wątpienia ich aspekt semantyczny. Oba wyrazy skomponowane zostały z ekwiwalentów słownikowych części składowych oryginału, co pozwala z dużym prawdopodobieństwem założyć, że interpretacja tekstu przez czytelnika przekładu zajdzie w sposób bardzo zbliżony do tego, w jaki zinterpretowany mógłby zostać oryginał.

Nieograniczona kreatywność tłumacza, stawiającego się niemal w roli autora oryginału, pozwala na proponowanie jeszcze innego rozwiązania poruszanego problemu tłumaczeniowego. Wymagałoby to jednak odwołania się do jednej z potencjalnych interpretacji utworu.

Istotnym elementem twórczości de Caldas Brito jest swego rodzaju społeczne odizolowanie głównych bohaterów. I tak wspomniana Sylvinha przez Y cierpi z powodu niezwykłego dla innych sposobu zapisu swojego imienia, Maroggia zaś posługuje się

zupełnie niezrozumiałym dla innych językiem. Łącząc powyższy fakt ze zwyczajem patrzenia w morze, bez trudu możemy odnaleźć wątek autobiograficzny: de Caldas Brito po wyemigrowaniu z rodzinnej Brazylii znalazła się w centrum zupełnie obcej kultury, a nieznajomość języka potęgowała tylko uczucie odosobnienia [Camiliotti 2006: 199–110]. Dziwny zwyczaj bohaterki opowiadania możemy zatem połączyć z tęsknotą za tym, co powinno znajdować się po drugiej stronie morza, za miejscem, którego częścią mogłaby się poczuć. Idąc tym tropem, deszcz, towarzyszący zawsze wyprawom bohaterki, mógłby zostać odczytany jako uzewnętrznienie jej uczuć i porównany do płaczu.

Jak jednak wykorzystać taką wiedzę w procesie tłumaczenia? Co prawda, rzeczownik *płacz*, podobnie jak użyty wcześniej *deszcz*, jest rodzaju męskiego, dlatego jego przydatność dla utworzenia potrzebnego imienia jest znikoma, ale użyteczny może okazać się rzeczownik rodzaju żeńskiego *łza*, który poprzez stosunek metonimiczny łączy się z pojęciem płaczu. Z możliwych połączeń słów *łza* i *morze* za przykład podajmy derywat kompozycyjny *morzołza*. Bezsporną zaletą przedstawionego rozwiązania jest jego rodzaj, którego utworzenie nie wymagało zastosowania mogących budzić deminutywne skojarzenia końcówek. Zachowany został także oryginalny rytm. Wydaje się jednak, że liczba minusów zdecydowanie przewyższa liczbę pozytywów.

Po pierwsze, przekład taki w sposób oczywisty narzuca czytelnikowi pewien sposób interpretacji utworu. Nie tyle przedstawia, co wymusza pewne skojarzenia, które nie są niemożliwe dla czytelnika oryginału, jednak dotarcie do nich ścieżką obraną przez autorkę wymaga większego wysiłku intelektualnego, oraz daje większą satysfakcję z ich potencjalnego odczytania. Również pod względem fonetycznym *Morzołza* odbiega od oryginału, co spotęgowane zostało jeszcze poprzez wyeliminowanie dźwiękonaśladowczego elementu, jakim był *deszcz*. Ponadto sam wyraz budzić może u polskiego odbiorcy niespodziewane skojarzenia z powodu swojego podobieństwa do „zoły”, pejoratywnego określenia kobiety

trudnej w obyciu [por. Sobol 2002: 1290]. Właściwy rodzaj i rytm nie stanowią raczej wystarczających przesłanek do zastosowania wskazanego ekwiwalentu.

Nieposkromiona kreatywność może stanowić atut tłumacza, nic jednak nie zastąpi zdrowego rozsądku, dlatego też wydaje się, że w tym konkretnym przypadku najlepszym tłumaczeniem będzie jego brak, tzn. pozostawienie formy oryginalnej i opatrzenie jej przypisem wyjaśniającym pochodzenie słowa, np. „imię bohaterki jest rzeczownikiem złożonym, składającym się ze słów *mare* – oznaczającego morze i *pioggia* – oznaczającego deszcz”. Zabieg taki pozostawi czytelnikowi pełną swobodę interpretacyjną, pozwalając jednocześnie tłumaczowi na pozostanie „przezroczystym”, nie determinując w żaden sposób możliwego odczytania utworu. Co więcej, obco brzmiące imię umożliwi czytelnikowi zidentyfikowanie tekstu jako przekład, dzięki czemu będzie on świadomy obcowania z tekstem obcej dla niego kultury.

Granice kreatywności w przekładzie literackim są zatem niezwykle płynne. Indywidualny charakter procesu tłumaczenia i wybór dominanty translatorskiej to dwa podstawowe czynniki wpływające na ostateczny wynik pracy tłumacza. Należy jednak pamiętać, że jego zadaniem nie jest ocena i interpretacja oryginału, lecz takie przedstawienie słów autora, które pozwoli czytelnikowi metatekstu w pełni cieszyć się walorami i obrazami przewidzianymi przez twórcę.

Bibliografia

- Balcerzan E. [1998], *Literatura z literatury*, Śląsk, Katowice.
Bednarczyk A. [2005], *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Leksem, Łask.
Caldas Brito de C. [2004a], *Amanda Olinda Azzurra e le altre, Oèdipus*, Salerno/Milano.
Caldas Brito de C. [2004b], *Qui e là*, Iannone Editore, Isernia.
Camiliotti S. [2006], *Intervista a Christiana de Caldas Brito*, [w:] *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*, Camiliotti S., Zangardo S., UNI Service, Trento.

- Camiliotti S. [2010], *Il fantastico nei racconti di Christiana de Caldas Brito*, [w:] *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*, Camiliotti S., Zangardo S., UNI Service, Trento.
- Dardano M., Trifone P. [1999], *Grammatica italiana con nozioni di linguistica*, Zanichelli, Bologna.
- Eco U. [2008], *Dzieło otwarte*, Wydawnictwo WAB, Warszawa.
- Hejwowski K. [2007], *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Kozak J. [2008], *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*, Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Markiewicz H. [2007], *Utarzki i perswazje 1947–2006*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Osimo B. [2004], *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, Hoepli, Milano.
- Pisarska A., Tomaszewicz T. [1996], *Współczesne tendencje przekładoznawcze: podręcznik dla studentów neofilologii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.
- Sobol E. [2002], *Nowy słownik języka polskiego PWN*, Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Wróblewski H. [2001], *Gramatyka języka polskiego*, Spółka Wydawnicza „Od nowa”, Kraków.

Źródła internetowe

- Dziobkowski B. [2006], *Deskrypcyjna teoria odniesienia*, <http://uad.ekdat.com/docs/index-755351.html?page=3> [dostęp: 20.03.2014].